

# 昭和初期の日本人作曲家と新日本音楽

——菅原明朗と宮城道雄——

佐 野 仁 美

## 1. はじめに

昭和初期の日本の作曲界では、ドイツ音楽を中心に教えていた東京音楽学校(1887年設立、後の東京芸術大学)に対し、在野で「日本人の作曲」を模索していた作曲家たちが活躍し始めていた。菅原明朗(1897-1988)はフランス印象派の影響を受けた最初期の作曲家である。

他方、1979(明治12)年に音楽取調掛(後の東京音楽学校)が設立され、「官側」から本格的に西洋音楽が移入されてから50年を迎え、西洋音楽が日本人の生活に浸透してきたこの時代には、危機感を募らせた邦楽の方面からも新しい動きが興っていた。いわゆる新日本音楽であり、有名な《春の海》(1929)の作曲家、宮城道雄(1894-1956)は、その代表的な音楽家と見做されていた。宮城は箏の名手であったのだが、レコードや演奏会により西洋音楽を摂取し、それを邦楽の創作に生かそうとした人物である。和食レストランのBGMとして流されたり、小学校の鑑賞曲の定番として用いられたりするなど、誰にでも聞き覚えのある《春の海》は、現在では「代表的な日本音楽」として受け取られている。しかしながら、《春の海》は西洋音楽の手法を取り入れて作曲されており、当時の人々の常識を覆す斬新な邦楽だった。そして、作曲者宮城がとりわけ好んでいた音楽は、ドビュッシーやラヴェルをはじめとする近代フランス音楽であった。

一見、洋楽と邦楽というまったく正反対の立場から国民音楽の樹立を目指していた2人であったが、近代フランス音楽に惹かれていたという点では共通しており、昭和初期に共同で活動している。本稿では、彼らが何を目指して創作活動を行っていったのかを考えてみたい。<sup>1)</sup>

## 2. 昭和初期における菅原明朗の創作活動

明石の商家に生まれた菅原明朗は、周囲に流れていたジントの音楽やレコードを聴いて音楽好きな少年として成長し、京都府立第二中学校の吹奏楽隊では陸軍第四師団軍楽隊の小島賢八郎から楽器の奏法やソルフェージュを学んだ。<sup>2)</sup>ちなみに、陸軍軍楽隊は発足当初よりフランス式軍楽を採用しており、菅原は最初に小島よりフランス式の教育を受けたのであろう。1913(大正2)年に京都府立第二中学校を中退した菅原は、上京して川端画学校に入学するが、音楽への思いを捨てきれず、陸軍戸山学校軍楽部出身の作曲家、大沼哲(1889-1944)の塾に入門した。同じ頃、菅原は、中学時代の友人である野村光一(1895-1988)に誘われ、ヨーロッパ留学帰りの大田黒元雄(1893-1979)のサロンに参加し、近代フランス音楽に眼を拓かれる。しかし、大田黒のサロンで知り合った堀内敬三(1897-1983)から基礎的な作曲技巧の不足を指摘され、1919年より奈良の高畑にひきこもって作曲の基礎を独習した。その間、海外より取り寄せた雑誌から当時の最先端の音楽の動向を知るとともに、リムスキー・コルサコフの『和声学要義』などの翻訳を行ったことは、後の創作の基礎になったことと思われる。

奈良行きの前年より、菅原は作曲の修行と並行して、武井守成男爵(1890-1949)が主宰するシンフォニア・マンドリン・オーケストラ(後のオーケストラ・シンフォニカ・タケキ、以降本稿ではこの名称に統一)に参加した。そこでは、演奏や指揮を行うとともに、次第に、ドビュッシーの《亜麻色の髪の乙女》など、近代フランス音楽をマンドリン合奏に編曲した作品や、近代フランス音楽の影響を受けた自作を発表するようになる。主宰者の武井守成は、宮内省式部職楽部につとめながら、自らもギター曲やマンドリン合奏曲を作曲した人物である。作曲家を目指して修行を積んでいた菅原は、アマチュア団体であったオーケストラ・シンフォニカ・タケキにおいて、かなり自由に自作を演奏できたことが想像される。日本で本格的なオーケストラが少なかった当時、在野の作曲家にとって、自作が音になることは貴重な機会であったにちがいない。マンドリン・オーケストラとはいえ、大正末から昭和にかけて15年もの間在籍したオーケストラ・シンフォニカ・タケキにおける活動は、菅原の作曲研究を実践する場と

して位置付けられよう。菅原は、上京して1930年に帝国音楽学校教授となる。作曲や著述の方面で活躍する場が広がるにともない、1932年の定期演奏会を最後に指揮者としての活動にピリオドを打つ。しかし、その後もオルケストラ・シンフォニカ・タケキの定期演奏会では菅原作品が演奏されている。

作曲に関してほとんど独学であった菅原の場合、作曲のモデルを求めてヨーロッパの作曲家の作品を研究することにより、自らの作風を確立していったと考えられる。オルケストラ・シンフォニカ・タケキの定期演奏会におけるプログラムを見ると、菅原は、ドビュッシーやそれ以後のフランス六人組などの近代フランス音楽とともに、モーツァルトやハイドンの作品の編曲を行っており、もともと古典への関心を持っていたことがわかる<sup>3)</sup>。そして、1931年の第30回定期演奏会にリュリやラモー、クープランの編曲作品を提供して以後、チマローザやヴィヴァルディを編曲するなど、バロックから古典への指向をより強めていく<sup>4)</sup>。フランス六人組など、当時の日本ではほとんど知られていなかった同時代の作曲家への菅原の傾倒ぶりからすると、一見かけ離れているような選曲であるが、フランスのモダニズムの源泉の1つは新古典主義ともいべき古典への回帰にあったわけで、自然にそこへ行きついたともいえよう。また、1932年1月には、自作のピアノ曲《白鳳の歌》の第2曲〈和琴〉(1931)をプレクトラム合奏用に編曲し、それは同年の第31回定期演奏会で演奏されている。《白鳳の歌》というタイトルからは、奈良の研究生生活において日々感じていたであろう「いにしえの日本」についての菅原の興味がうかがえる。

〈和琴〉の発表以降、菅原は箏や尺八とオーケストラを用いた作品を生み出していく。表1にそれらの曲の一覧を挙げた。1932年から1934年に集中して創作されたことがわかる。

表1 伝統楽器とマンドリン合奏やオーケストラを用いた菅原明朗作品

作曲年	曲名	編成
1932	《六段の調一箏曲によるパラフレーズ》(八橋検校原作)	箏、小編成オーケストラ
1933	《千鳥の曲一箏曲によるパラフレーズ》(吉沢検校原作)	歌、箏、オーケストラ

1933	《落葉の踊》(宮城道雄原作)	箏、小編成オーケストラ
1933	《神仙調協奏曲》(宮城道雄との合作)	箏、小編成オーケストラ
1933	《複協奏曲―箏、尺八》(久本玄智との合作)	箏、尺八、オーケストラ
1933	《みだれ―箏曲によるパラフレーズ》(八橋検校原作)	箏、特殊小編成オーケストラ
1934	《八千代獅子―箏曲によるパラフレーズ》(藤永検校原作)	歌、箏、特殊編成オーケストラ
年代不詳	《初便り》(宮城道雄原作)	歌、箏、小編成オーケストラ

ここで注目されるのが、1933年の宮城道雄の作品《落葉の踊》の編曲、宮城との合作《神仙調協奏曲》など、宮城道雄との共同作業である。その他、古曲を題材にしたものであるが、《千鳥の曲―箏曲によるパラフレーズ》(1933年録音)、《八千代獅子―箏曲によるパラフレーズ》(1935年録音)、《六段の調べ―箏曲によるパラフレーズ》(1936年録音)、《みだれ―箏曲によるパラフレーズ》(1936年録音)は、すべて宮城による録音がレコード『宮城道雄大全集』に残されている。なかでも、《千鳥の曲―箏曲によるパラフレーズ》は荻野綾子(1898-1944)の歌、宮城の箏で何度も演奏され、好評を博した曲であった。以上のように、この時期の菅原にとって、宮城道雄との交流は重要な位置を占めていたように思われる。次章からは、宮城道雄と新日本音楽について述べたい。

### 3. 宮城道雄と西洋音楽

宮城道雄は、1894(明治27)年に神戸の外国人居留地内で生まれた<sup>5)</sup>。周囲にはハイカラな洋館が立ち並び、西洋音楽にも触れる機会があったことだろう。幼い時に失明して、生田流の箏を学んだ宮城は、事業に失敗した父親を助けるために朝鮮に渡り、箏の教授活動をして生計を立てていた。宮城は14歳の時、弟が高等小学読本に掲載されている「水の変態」を読むのを聴いて触発され、処女作《水の変態》を書いた。このように若い頃の宮城は苦労の連続であったのだが、吉川英史は、日本の古い慣習にとらわれない自由な朝鮮で10年間過ごし

たことにより、古曲の演奏だけではなく、新しい感覚の曲の創作活動を行い得たと推察している<sup>6)</sup>。

朝鮮時代より宮城は、まだ一般にあまり知られていない西洋音楽のレコードを聴くようになり、箏の曲にも和声や、対位法を取り入れたいと思うようになった<sup>7)</sup>。1917年に東京に出てきてからは、チェロのシコラをはじめ、来日した音楽家の演奏会に通った。そして、オルガンを買って和声进行研究する一方、レコードを聞き、その両面から勉強したという<sup>8)</sup>。後に宮城は、レコードを荷馬車に積んで疎開先をあちらこちと持ちまわったことを述懐し、「私にはレコードが先生でもあるので、月謝を払うつもりでよい新譜が出ると毎月求めることにしている」と書いている<sup>9)</sup>。

そのような宮城がとりわけ好んだのが近代フランス音楽であった。宮城は1935年に出版された随筆集『雨の念仏』所収の「レコード雑話」という文章で、次のように語っている<sup>10)</sup>。

レコードの中でも、私は何といても、またいつ聴いてもよいのはオーケストラで、これは何度聴いても飽きない。それでもどちらかというと、古いものより近代のものが好きで、ことにフランスのものなどがよい。[中略] ドビッシューやラベルのものがいちばん面白く、そして間違いがないように思う。[中略] ラベルあたりのものには、本当に自分でやってみたらと思うようなことを、レコードで聴かされると、驚いたり、同時に、自分の思っていることを、そのままやられるようなこともあったりして、好きでたまらない。[中略] その他、現代フランスではオネガ、ミローなどのような新しい人があるけれども、いずれも面白いと思っている。それから、ロシヤのストラビンスキー、この人はずっとパリにいますが、この人はオーケストレーションにおいて非常な才能を持っている。ことに打物などを用いると、リズムの点で非常に勝れている。[中略] 私は新しいレコードが出ると、何はさておいても手に入れたくなるのであるが、どうも日本のレコードファンは、やはり古典的のものが好きだとみえて、売れ行きがよくないせいか、新しいものがあまり出ないのは、自分として真に遺憾に思っている。

宮城は管弦楽を好み、特に近代フランス音楽を好んでいたことがわかる。実は、ここで挙げられているドビュッシー、ラヴェル、ストラヴィンスキー、オネゲルらは、すべて菅原明朗も関心を抱き、研究していた作曲家である。なかでも、宮城はラヴェルの曲の中に自らの感覚と共通したものを感じ取っており、創作のヒントを得ていることが読み取れるだろう。同じ文章で、一生のうちに一度はヨーロッパへ行って、ラヴェルに会いたいとも語っている<sup>11)</sup>。伝統音楽の世界に身を置いていた宮城が、まだ日本ではごく一部の人たちにしか知られていなかった同時代の近代フランス音楽に特別な親近感を抱いていたことには驚きを禁じ得ない。

## 4. 新日本音楽と宮城道雄

### 4.1 新日本音楽

1919(大正5)年5月16日に、宮城道雄は、第1回の自作箏曲発表会を本郷の中央会堂で開いた。そこでは《水の変態》とともに、箏の四部合奏《吹雪の花》、童曲《おさる》《春の雨》などが演奏された。童謡《カナリヤ》が初めて成田為三作曲の楽譜つきで掲載されたのは『赤い鳥』1919年5月号であった。宮城の箏を用いた童曲は非常に新しい試みであったことがわかる。また、西洋音楽を思わせる四部合奏という演奏形態も目新しいものであった。洋楽家たちの中でもようやく作曲に関心が向けられるようになったばかりの当時、箏曲界からの作品発表であったこの会への反響は大きかったが、逆に邦楽界においては共鳴する人が少なかった<sup>12)</sup>。古曲の演奏が中心であった邦楽界では、宮城らの活動に反発する人も多かったのであろう。

歌曲《泊り船》で知られ、最初期の作曲家の1人である小松耕輔(1884-1966)は、当時の作曲界の状況について、「その頃の作曲界には三つの傾向がありました。その一つは、島崎赤太郎・小山作之助・山田源一郎などの、唱歌を主とする学校音楽の仕事、今一つは、山田耕筰らのような全く西洋流の仕事、そして第三は、私(小松耕輔)と弘田竜太郎と梁田貞の三人で結成した「作曲研究会」がめざしたような日本的な・民族的な傾向でした。『洋楽の作曲でも、単に西洋の模倣ではなく、将来の日本音楽は、やはり、日本的なものでなければ

ならぬ』と、この三人は考えていたのです」と語っている<sup>13)</sup>。小松の証言から、大正中期以後、学校で歌われていた唱歌の作曲家たちや本場ヨーロッパへ留学した山田耕筰(1886-1965)らのほか、すでに日本的な作曲を目指した動きがあったことがわかる。ただし、現在、小松の作品としては、抒情的な歌曲や童謡が知られているのみである。より規模の大きな器楽曲の作曲を目指したその後の作曲家たちとは、同列に論じる訳にはいかないであろう。

宮城は、1920年10月3日に東京音楽学校奏楽堂で第2回作品発表会を開いた。その後、本居長世(1885-1945)と共同で、1920(大正9)年11月27日に有楽座で「新日本音楽大演奏会」を開催した。《赤い靴》などの童謡作品で知られる本居は、小松耕輔と同じく日本的な傾向を示した作曲家である。朝鮮時代からの宮城の盟友で尺八奏者の吉田晴風(1891-1950)が主催し、「新日本音楽大演奏会」という名は、従来の純日本音楽と区別するためにつけられたのであった。その後もこの名称は、宮城・吉田らを中心とする新邦楽運動の旗印として、昭和初年まで盛んに使われた<sup>14)</sup>。これが新日本音楽の由来であるが、宮城はこの言葉が気に入らなかったらしい<sup>15)</sup>。この会では、吉田の尺八独奏と本居のピアノ伴奏による《夢の跡》や童謡《十五夜お月さん》などの本居作品とともに、宮城の第四重奏曲《稲葉のそよぎ》、童曲《あひる》などが演奏された。吉田の話では非常なセンセーションを巻き起こしたという<sup>16)</sup>。

吉田晴風は、1927年2月号の『三曲』に掲載された「新日本音楽尺八講座(其一)」という記事の中で、新日本音楽を始めた動機について、当時洋楽に心酔する人が増加し、洋楽でなければ音楽でないという間違った考えが蔓延して居たことが残念で情けないと思ったこと、それに対して時勢とは無関心な邦楽界の様子に危機感を持っていたことを挙げている<sup>17)</sup>。同じ記事の中で吉田は、邦楽について、歌詞が主で楽器が追従していること、1つの旋律をいくつもの楽器が同じように奏していることを欠点として挙げ、音のみによって曲の内容を語ることもできるであろうし、単調さを避けて和声をつけたりすることにより発展するべきであると述べている<sup>18)</sup>。ここでは、西洋音楽の愛好者がかなり増えてきたことに危機感を持った吉田が、西洋音楽と比較して邦楽の欠点を挙げ、さらに邦楽器についても、音域の狭さ、音量の不足を補うために改良が必要なることを主張している<sup>19)</sup>。



この時代は、楽器の改良が盛んに行われた。なかでも1935年に大倉喜七郎(1882-1963)がフルートのキー・システムを取り入れて改良した金属管の尺八のオークラウロは有名である。宮城道雄は楽器改良にも積極的で、1921年には十七弦を案出した。十七弦は、低音域を広げることによって、西洋音楽のように伴奏を担当できる楽器として考えられたもので、現在でもよく用いられている。さらに1929年には、八十弦(写真1)という、まるでピアノを思わせるような巨大な箏まで考案した。八十弦は、半音を自由に扱え、音域を拡大したことにより、西洋音楽のどんな曲も演奏できるとの触れ込みで試作され、宮城は同年の作曲発表会でバッハのプレリュードを弾いたが、演奏会で用いられたのはこの1回のみであった。以上のように、大正から昭和初期の邦楽界では、西洋音楽を取り入れて、新しい邦楽を作ったり、そのために楽器まで改良したりするような、それまでの邦楽の常識を覆すような動きが興った。そして、その急先鋒がまるで西洋音楽の三部合奏を思わせる三曲界であった。<sup>20)</sup>

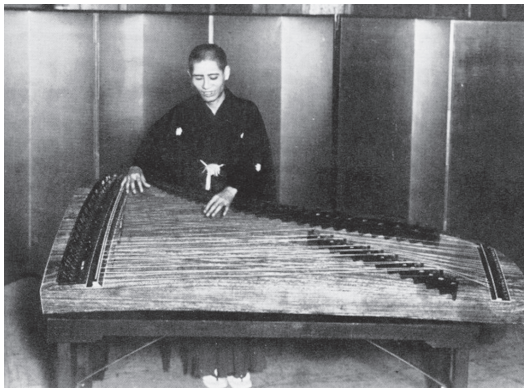


写真1 八十弦を弾く宮城道雄

#### 4.2 宮城道雄の創作態度

宮城道雄は1931(昭和6)年10月号の『音楽世界』に掲載された「音楽の世界的大勢と日本音楽の将来」という論考で、西洋音楽の行き詰まりを東洋音楽からの要素を取り入れて打破しようとしたドビュッシーやラヴェル、思い切った



和声を使ったストラヴィンスキー、アメリカの国民性を入れて発展の境地を開いているジャズなどの動きを挙げ、このような世界の流れの中で、洋楽や邦楽などの立場をいつまでも固守するべきではなく、それらの差別を超越してはじめて本当のものが生まれると論じている。<sup>21)</sup>ここで宮城は、ラヴェルの弦楽四重奏の中のピチカットが琉球の音楽のように聴こえること、ギリシャ神話を取り入れたオーケストラ<sup>22)</sup>は雅楽のような感じを表していることなどの具体例を挙げ、<sup>23)</sup>東洋音楽に着目している世界の音楽状況の中に自らの活動を位置づけている。さらに、アメリカ独特の国民性を注入して発展しているジャズのように、日本の国民性を取り入れた音楽を希望していることがわかる。

同じ文章で、宮城は、洋楽と接近してからの日本音楽が一段と進歩している<sup>24)</sup>と書き、その上で邦楽が抱える3つの課題を具体的に挙げている。第1点は洋楽の形式を邦楽器に用いることであり、これについては、自らの試みの中で、少しも不調和でなく、困難なものでないことが証拠立てられたと述べ、第2点は、今後、日本特有の和声を編み出し得ないものかと考えていること、第3点は楽器の混用について、かなり自由に考えていることを挙げている。<sup>25)</sup>このように、宮城は西洋音楽の形式を日本音楽に持ち込み、本来まったく別の場で演奏されていた邦楽器と西洋音楽の楽器を一緒に用い、1つの旋律をいくつもの楽器で同じように奏している日本音楽を発展させるために、音楽が立体的に進行する西洋音楽のような和声づけの必要を考えていたことがわかる。西洋音楽の影響を受けた宮城は、かなり大胆に邦楽の改革を試みていたといえるだろう。

さらに、「今、私は創作する上に、二つの方面をとっている。一つは古楽を復活させて、これに現代的な色彩を加えることと、今一つは、洋楽の形式においてどこまでも、邦楽発展の境地を作り出すことである。この二様の試みは私の抱負であると共に、現代の日本人の求めるところであるに違いないと思うのである」と語っている。<sup>26)</sup>宮城は西洋音楽の手法を取り入れて古曲を現代に合った形に蘇らせることと、西洋音楽の手法を用いた新曲を作ることの両面から創作活動を行っていた。

## 5. 宮城道雄と菅原明朗との共同作業

### 5.1 宮城道雄と西洋音楽家

明治の洋画家、青木繁の息子で新日本音楽の尺八奏者として活躍した福田蘭童(1905-1976)は、1932(昭和7)年の2月号の『三曲』に掲載された「今年の私の尺八の進路」で次のように述べている。<sup>27)</sup>

日本音楽は最近まで、洋楽畑の音楽家からは省みられなかったものです。ところが、ドイツ音楽万能だったわが楽壇も、自由なフランス近代音楽の影響をうけ、つまり日本音楽の持つ旋法に似通った近代音楽を研究する人々が多くなり、自然と日本音楽も理解されるようになった。一方日本音楽も行き詰まった方向をかえるため、楽式や和声や対位法を洋楽に求め、複音構成を痛感し、立体的観念を要望するようになり、ここに従来は別個な存在となっていた西洋音楽と日本音楽が接近しましたが、今年はそれがもっと密接な関係になると思います。

明治以来、東京音楽学校においてドイツ音楽を主体に「官側からの」音楽教育が行われていたのだが、昭和初期には主に民間の動きとして、近代フランス音楽など、新しい音楽に目を向ける人たちが増加していた。<sup>28)</sup>福田の「日本音楽の持つ旋法に似通った近代音楽」という言葉からは、ジャワのガムラン音楽の影響をうけたドビュッシーが思い浮かぶ。日本の作曲界では、非ヨーロッパの音楽の旋法を取り入れて機能と声法に縛られたドイツ・ロマン派の音楽とは異なる音楽を創出した近代フランス音楽に目を向け、その手法を研究して、日本音楽の旋法を用いた音楽を創作しようとしていた動きが興っていた。また、西洋音楽が日本人にとって身近なものとなっていたこの時期、危機を感じていた伝統音楽の側からも旧来の方向を改める必要が叫ばれ、本来まったく別に活動していた両者が歩み寄ろうとした動きがあったことがわかる。

同じ記事で福田蘭童は、前年の伝統音楽側の例として、宮城道雄が自作の箏の独奏曲をオーケストラ伴奏で披露したこと、町田嘉章(1888-1981)の三味線協

奏曲を杵屋佐吉(1884-1945)がオーケストラ付きで放送したこと、従来の和洋合奏と異なり対位法構成によって長唄《越後獅子》をアルト歌手の四谷文子(1906-1981)が独唱したことなどの具体例を挙げて、日本音楽は新たな打開策を西洋音楽の組織に求めていると述べている。西洋音楽の広がりとともに、<sup>29)</sup>箏とヴァイオリンなど、和楽器と洋楽器と一緒に演奏される和洋合奏は、明治末期より民間で行われていた。この時期になると、単に楽器を置き換えるだけではなく、音楽の構成原理の面からも、日本音楽が西洋音楽に歩み寄ろうとしていたのである。

福田が名を挙げているように、宮城道雄は日本音楽側の急先鋒と見られていたが、本格的な声楽家との共演としては、1926年11月7日の永井郁子(1893-1983)の独唱会が嚆矢である。永井は1925年より邦楽歌謡運動を興して、原語ではなく日本語訳で歌って話題になった声楽家で、今度は、宮城の歌曲を箏と尺八の伴奏で歌ったのである。第一線で活躍していた声楽家がピアノ伴奏ではなく、邦楽の箏や尺八と共演したことは、当時の常識を超えるもので、非常に注目されたできごとであった。その後、宮城は様々な声楽家と共演することになり、菅原明朗の《千鳥によるバラフレーズ》を荻野綾子とともに演奏したのも、このような流れの中であろう。宮城はまた、1928年には御大典奉祝大音楽会のために、《越天楽変奏曲》を作曲して新交響楽団と協演した。この曲は雅楽《越天楽》をもとに宮城が箏の独奏部を作曲し、オーケストラの部分近衛直麿(1900-1932)が編曲して、兄の近衛秀麿(1898-1973)が手を入れたもので、宮城にとって初めての箏の協奏曲であった。

## 5.2 《落葉の踊》の編曲

第2章で述べたように、菅原明朗と宮城道雄が共同で創作した作品としては、宮城の曲を菅原が編曲した《落葉の踊》(1933)と《初便り》(年代不詳)、および宮城が箏の部分作曲して菅原がオーケストラをつけた《神仙調協奏曲》(1933)が挙げられる。ここでは、宮城の傑作とされる《落葉の踊》を例に挙げて、菅原が宮城の曲をどのように編曲したのかを考えたい。

《落葉の踊》は1921(大正10)年に作曲され、十七弦を用いた2番目の作品であり、1921年10月30日に東京音楽学校奏楽堂で行われた第3回作曲発表会で初

譜例 1 宮城道雄《落葉の踊》第17～20小節

演された。箏と三味線、十七弦との合奏形態をとっており、発表当時から大きな反響を呼んだ曲である。宮城は1922年秋のロシアの舞踊家、アンナ・パヴロヴァ来日の折に、子爵三島通庸邸の園遊会で演奏している。外国人にもわかりやすい日本音楽であったのだろう。その後、多くの外国人音楽家は、来日の際に宮城を訪ね、箏の演奏を聴くことになる。

後に宮城は、この曲の作曲の背景について、家の庭で木の葉が風に吹かれて滑走し、舞い落ちる姿が、眼には見えなくても、その音でよく見え、曲にしたいと思ったこと、街で偶然ハイフェッツによる《悪魔の踊》を聴き、そのテクニクをヒントにしたこと、その頃考案していた十七弦と三味線と箏との合奏<sup>30)</sup>にしたことを述べている。

宮城が作曲のヒントにした《悪魔の踊》とは、イタリアの作曲家、バッツィーニ(1818-1897)のヴァイオリン曲、《妖精のロンド》であるらしい。《妖精のロンド》は、バッツィーニの作品の中で唯一、現在でもしばしば演奏される曲である。この曲は、ロンド形式でできており、ピアノのオクターブの和音で開始され、広い音域を駆け上るような2拍子のヴァイオリンの旋律が印象的である。ゆっくりとした中間部にも重音等の技法が盛り込まれており、その他にもビッツィカートなど、華やかな技巧が満載された曲である。

宮城の《落葉の踊》も、前奏—A—B—A'—C—A"—B'—A"—コードのロンド形式で作られた4拍子の軽快な曲で、途中に挟まれるCの部分はゆったりした速さで奏されるなど、彼の言葉通り、形式や曲想の面でバッツィーニの曲からヒントを得ていることが想像される。十七弦と三味線によるかけ合いの

譜例 2 宮城道雄《落葉の踊》第118～121小節

譜例 3 都節音階

前奏が終わった後に、Aの部分が始まり、主要な旋律が箏で奏される<sup>31)</sup>(譜例1)。十七弦が低音を受け持ち、三味線は独立した旋律を奏するといった作り方は、西洋音楽の三重奏のようであり、2つの楽器で奏される軽快なリズムに乗って、上昇する箏の旋律は《妖精のロンド》を思わせる。宮城は従来の邦楽器では出せなかった低音を演奏するために、新しい十七弦を考案した。この楽器を用いたことにより、音域を広げ、それぞれの声部の独立性を高めることに成功している。また、スタッカートを用いたり、主旋律を左手と右手を使って弾き分けたりすることなど、伝統的な箏曲になかった新しい技法を多く用いていることも、この曲の特徴である。Cの部分は大間拍子が用いられ、それまでとは対照的にゆったりとした曲想が現われる(譜例2)。その後、箏でカデンツ風の走句が駆け下りて、まるでチェロのビッツィカートのように十七弦の低音がスタッカートで演奏された後、変形された主旋律が戻ってくる。

《落葉の踊》は、音高組織の面においても、西洋音楽的な着想が垣間見える。旋律に伝統的な都節音階(譜例3)が用いられる部分であっても、たとえば音階以外の音(譜例1、第17-18小節の「E」音)を使って三和音のような響きを得よう

譜例 4 菅原明朗編曲《落葉の踊》第 8～16小節(JASRAC 出1315946-301)

としたり、第120～121小節の十七弦のパートのように邦楽の音階からは逸脱した、自然的短音階と見做すことができるような音階が用いられたりしている(譜例2)。このように、《落葉の踊》は、西洋音楽にかなり近い構成、形式を備えた曲であることがわかる。ロンド形式を用いて、何度も同じ旋律を繰り返し用いたことや、反復の間の部分における速度変化の多様性、新しい奏法による音色の効果等は、それまでの邦楽の常識を破るものであったに違いない。

それでは、この宮城の《落葉の踊》を菅原がどのように編曲したかを見てみよう。菅原の《落葉の踊》は、1933年9月に名古屋公会堂で、宮城道雄の箏、菅原明朗の指揮、新交響楽団により演奏された。編成は、フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、ティンパニ、ヴァイオリン2部、ヴィオラ、チェロ2部という小編成のオーケストラに箏が加わっている<sup>32)</sup>。菅原の編曲を一見して目につくのは、各声部は線的な動きをしている箇所が多いことである。中間部のCの部分を除いて、ティンパニの使用はやや限定的である。楽器構成から考えても、おそらく、菅原は、新古典主義の室内オーケストラのようなイメージで編曲していると思われる。

第8～16小節を譜例4に挙げた。そのうち、第13～16小節は譜例1に対応す

る部分である。たとえば、先述した宮城の原曲では、E 音、G 音、Cis 音で三和音的な使い方がされていた第14小節は、菅原の編曲ではE 音、H 音、Fis 音、Cis 音、G 音の和音が奏される。これは宮城が用いた「E」音を5度(あるいは4度)の堆積の延長線上のものとして捉え、理論的に破綻のない処理を菅原が行おうとした結果なのではないかと推測される。

宮城の原曲では、箏や三味線のカデンツのような箇所を除いて、十七弦はまるでチェロのように、ほぼ途切れることなく低音を奏し、その土台の上に箏と三味線がそれぞれの旋律を演奏する形になっている。菅原の編曲では、低音が途中で演奏されなくなってしまう箇所がある。宮城のやや紋切型の低音進行のパターンを崩し、変化をつけているともいえるだろう。Bの部分では、宮城は箏と三味線の旋律の掛け合いのように作っているが、菅原はこれをヴィオラと箏の掛け合いに編曲し、B'の部分はクラリネットとファゴット、オーボエとファゴットの組み合わせと箏の掛け合いというように、変化させている。以上のように、菅原の編曲からは、和声的な部分など、宮城が西洋音楽の特徴をそのまま取り入れた箇所をむしろ旋法的にしたり、音色の変化を狙ったりした箇所が認められる。旋法性や音色の重視という点からは、菅原が近代フランス音楽の研究成果を日本音楽の編曲において持ち込んだとも考えられる。<sup>33)</sup>

### 5.3 新日本音楽の限界

このような菅原明朗と宮城道雄との共同作業になぜ終止符が打たれたのだろうか？それには内的要因と外的要因が考えられる。ここでは内的要因について、主として1941(昭和16)年6月号の『音楽世界』に掲載された「新日本音楽の限界」という対談記事をもとに考えてみたい。

菅原は、新日本音楽を志した動機について次のように語っている。<sup>34)</sup>

私は日本の音楽に対する興味をひかれたのは逆に雅楽からなんです。実際のことをいいますと、近世の日本音楽に付てはむしろ否定的な興味より持っていなかったです。そういうと全部を否定してしまうようですけども、僕は近代の日本音楽というものは劇音楽としての方に興味を持っておったんです。[中略] その方の興味は持っておったんですけども、純音楽の



様式上から見る興味というものはほとんどゼロに近いものじゃないかという位に僕は考えていたのです。雅楽には非常に興味を持ち、そうして雅楽のことを色々研究している中に箏の音楽の中にこの伝統というものが一番強く流れ込んでいるような気がしたのです。それから俗箏ですね。

奈良で作曲の修行をしていた菅原は、日本音楽の中でまず雅楽に興味を持ち、研究を進めるうちに、箏の音楽の中に伝統的なものをもっとも強く感じるようになり、俗箏に興味を抱いたと語っている。菅原の作品《白鳳の歌》の第2曲〈和琴〉の題材となっている和琴は、雅楽の国風の歌舞で演奏される日本古来の楽器である。この曲を作曲した後に宮城との共同作業が始まったことが、納得できるだろう。そして、俗箏に関心を持ち始めた頃に、ちょうど新日本音楽で活躍していた宮城道雄の箏、荻野綾子の歌で《千鳥の曲》をパラフレーズすることになり、宮城との関係が開始されたのである。

菅原は、新日本音楽を「日本の楽器を使って、それに洋楽の要素を取入れるだけ取入れたもの」と捉え、新日本音楽の限界について、次のように論じている。<sup>35)</sup>

楽器がプリミティーヴな楽器でプリミティーヴな楽器を使う以上は仕事に限度があると思います。この仕事の限度というものを今の作曲家だのある種の人が内容の限度として解釈しているのじゃないかと思います。これは同時に見るべきものじゃないと思います。仕事には限度があるが、必ずしも内容と一致すべきものじゃない。例えばバッハだのヘンデルの時分には楽器の組織からいっても音楽のデッサンの組織からいっても我々より遥かに限度のある中で仕事をしていて、しかもあれだけのものを書いている。

[中略] だから新日本音楽の様式上の欠陥が内容の欠陥とは同時に考えられないと思うのです。[中略] 僕の考えでは今日のところ両方が間違っているのじゃないかとおもいます。西洋音楽から新日本音楽へ入って行った人は限度があるために悲観的な立場に立ってしまっているのじゃないかと思います。それから日本音楽の方から新日本音楽へ入って行った人は、自分たちの教育されたプリミティーヴな音楽からもっと組織の大きな音楽へ

入ったために、自分たちの扱っている楽器とか内容の限度を忘れて、その先の仕事に手を出してしまったのじゃないかと思いますね。[中略] 日本の楽器の持っている特色の中を進んで行けばまだまだ新日本音楽の開拓の余地があるのじゃないかと思います。

菅原は、バッハやヘンデルを例に挙げて、日本音楽の楽器は西洋と比べるとプリミティブで、それを用いる作曲の様式には限度があるが、様式上の限度があることと音楽の内容とは必ずしも一致しないと述べている。要するに、邦楽器の表現には限度があるので、自然と作曲様式は制限されるが、その中で浅い内容しか表現できないわけではないということである。そして新日本音楽の問題点として、西洋音楽家は楽器や様式についての限界を感じて悲観的であり、逆に邦楽家は組織の大きな西洋音楽を取り入れたために、本来楽器が備えている内容の限度をわきまえずに、その範囲を超えてしまったことを挙げている。つまり、西洋音楽の作曲家は、邦楽器の表現の狭さやそれに伴う作曲様式が限定的であるという事実に関わられて、新たな局面を拓くには至らず、他方、邦楽家は邦楽器の特色や表現の幅を考慮することなく、西洋音楽の大きな構成の音楽をモデルにして規模を拡大してしまった結果、その作品にはちぐはぐさが否めないということであろう。菅原は、非常な限度があるものの、邦楽器の特色を突き詰めていく中で、新日本音楽の発展の余地があると主張している。

同じ対談で、宮城は、「本来の日本の楽器の持ち味を通り越して、規模を拡大し過ぎていくものがあるという風なことをお感じになりませんか」という問いに対し、「思いますですね。やはり先程のお話のようにその限度でもってまだまだ深い所へ入れるのじゃないかと思うのです」と答えている。<sup>36)</sup>この言葉は、八十弦まで作った宮城の自省の弁とも受け取れよう。なお、楽器について、菅原は次のように語っている。<sup>37)</sup>

規模の大きな楽器は、それだけ複雑な仕事出来るが、しかし必ずしも規模の大きな音楽を書く必要ない。規模と内容とは違うから……。[中略] 箏にも僕は改良の限度があるんじゃないかと思います。それを改良しちまって別のものを作るんだったら、別の考えでそれに対さなけりゃならない

が、現在の楽器の持ち味というものを基礎にして考えれば、その基礎のもっているだけの限度というものは当然あるのじゃないか。そういうようなことをいえば西洋の楽器だって皆限度があるんだから……、少し限度が違っているだけで。

菅原が楽器の改良について全面的に賛成しているわけではないことが読み取れるだろう。菅原は、「芸術は新しい世界の無条件で突進して行くことも一つの進み方だが、過去のいいものを保存して行こう、こういう立場もまた一つの仕事ですからね」と語っている。<sup>38)</sup>ここからは、最先端の音楽への興味と古いものの保存という菅原の一見相反する2つのスタンスが見えてくる。さらに、菅原は、楽器の表現力の限界を認識することが必要で、室内乐的なものに向かって発達すべきであるが、演奏法には改良の余地があること、弾いて楽しむための音楽として、新日本音楽の行くべき道はまだまだ残されていることを語っている。<sup>39)</sup>要するに、いかに大きな音を出すかという西洋音楽の演奏法とは違う方向を目指すべきであり、室内乐的な音楽のあり方が新日本音楽に相応しいと語っている。以上のように、菅原は、邦楽器に由来する限界を見据えることから始めてこそ、新日本音楽に新たな発展があると考えていた。

対して、2年前のものではあるが、宮城は1939年7月号の『三曲』に掲載された「邦楽は理解される一箏曲はあらゆる種類のものを含有する一」という論考で、次のように書いている。<sup>40)</sup>

幸いなことには、何を取り入れても箏曲は差支えない様に出来ているのである。であるから雅楽を取り入れても、或る時は謡曲風のものでも、長唄風のものを取り入れてもよく、洋楽を取り入れることは勿論よいのであって、その点は非常に自由だと私は思っている。併し、それだけに各方面の真髓や特長を掴まえる事に努力しなければならないので、ただ、これを漠然と並べただけでは、矢張り釣合いのとれぬものになってしまう。よく昔から木に竹を継いだようだと、不自然な事の例に云われている通りである。併し、私自身としては、意識してやる場合には、木に竹を継いだら、却って面白いものが出来上がるとも考えている。何れにしても、すべてのもの

を取り入れて、十分に消化さして自分のものにして、それを始めて<sup>ママ</sup>応用するのが大事な事と思う。[中略] 将来は、古典を保存するのは、これはこれとして別に扱うとして、洋楽とか邦楽とかの境目は、段々なくなってしまう。洋楽器を用いて西洋の形式に作曲されても、精神が日本のものであればそれは、矢張り邦楽であるし、従って楽器も日本とか西洋とかの区別はないようになるのではないかと思う。

宮城は、箏の曲には何を取り入れても差し支えないが、その真髓や特長をよく捉えることが重要であると述べている。「すべてのものを取り入れて、十分に消化さして自分のものにして始めて<sup>ママ</sup>応用する」という論からは、西洋音楽についての熱心な研究態度が思い浮かぶ。その上で、「意識してやる場合には」と断っているが、「木に竹を継いだら、却って面白いものが出来上がるとも考えている」という言葉からは、宮城の作曲姿勢がうかがわれるだろう。さらに、洋楽と邦楽の区別がなくなっていき、西洋音楽の楽器を用いて西洋の形式で創作された曲であっても、精神が日本のものであれば邦楽であると言う。先ほどの菅原のあくまでも邦楽器を出発点においた論とは、かなりのずれが感じられる。

## 6. おわりに

菅原明朗と宮城道雄が共同で創作した音楽は、邦楽器とオーケストラとの合奏であり、その意義は大きかったが、彼らも感じていたように、新日本音楽には限界も存在した。それは、大きな意味において、やはり作曲技術に帰すことができるだろう。その後も、宮城は、1937年に下総統一(1898-1962)と『壹越調箏協奏曲』を合作するなど、この分野の作品を編み出していく。しかしながら、当時は戦時色が強まっていく時代でもあった。大東亜共栄圏の拡大に伴い、日本音楽はアジアの国々の音楽との共通点を語られるなど、東洋主義の観点から論じられるようになっていく。西洋音楽の要素を日本音楽に取り入れようとした新日本音楽は、その動きに譲ることになったと考えられるが、戦時下の作曲家の活動については、デリケートな問題も含んでおり、今後の課題としたい。

## 謝辞

本研究を行うに当たり、北島苑子氏と中屋洋一氏、明石市立文化博物館、宮城道雄記念館、明治学院大学図書館付属日本近代音楽館には資料の入手について格別のご配慮を賜りました。また、京都女子大学非常勤講師、鈴木由喜子氏は箏曲譜を五線譜化して下さり、その上、有益なご教示をいただきました。深く感謝申し上げます。

**写真の出典** 吉川英史『この人なり 宮城道雄傳』新潮社、1962年。

## 注

- 1) 菅原明朗研究の先行研究としては、菅原明朗『マエストロの肖像—菅原明朗評論集—』（松下鈞編、大空社、1998年）、塩谷明・相吉英一「菅原明朗論」（『群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編』第25号、1989年、39-69頁）、塩谷明・相吉英一「菅原明朗論」（『群馬大学教育実践研究』第7号、1990年、73-87頁）が挙げられる。また、宮城道雄の先行研究としては、吉川英史『この人なり 宮城道雄傳』（新潮社、1962年）、吉川英史・上参郷祐康『宮城道雄作品解説全書』（邦楽社、1979年）、千葉潤之介・千葉優子『音に生きる—宮城道雄伝—』（講談社、1992年）、千葉優子「宮城道雄の著作にみる音楽観」（『東洋音楽研究』第58号、1993年、17-38頁）、千葉潤之介『「作曲家」宮城道雄伝統と革新のはざまで』（音楽之友社、2000年）、千葉優子「宮城道雄を探る」（『音楽文化の創造』第29～32号、2003～2004年）などがあるが、菅原明朗との関連については、いずれも断片的に触れるにとどまっている。
- 2) 菅原明朗の作品および伝記的事項については、『マエストロの肖像—菅原明朗評論集—』（前掲書）の記述に多くを拠っている。
- 3) 拙稿「初期の日本人作曲家における近代フランス音楽受容—菅原明朗とオーケストラ・シンフォニカ・タケキをめぐる」（『京都橘大学研究紀要』第39号、2013年、208-232頁）を参照されたい。
- 4) ただし、過去に演奏された近代音楽の編曲は、以後のオーケストラ・シンフォニカ・タケキの定期演奏会においても再演されている。
- 5) 宮城道雄の伝記的事項については、多くを吉川英史『この人なり 宮城道雄傳』（前掲書）の記述に拠っている。
- 6) 同書、165-166頁。
- 7) 宮城道雄『定本 宮城道雄全集 下巻』（宮城道雄全集刊行委員会、東京美術、1972年、227頁）。
- 8) 吉川英史、前掲書、210頁。

- 9) 宮城道雄、前掲書、255頁。
- 10) 宮城道雄『定本 宮城道雄全集 上巻』（宮城道雄全集刊行委員会、東京美術、1972年、92-94頁）。
- 11) 同書、93頁。
- 12) 吉川英史、前掲書、225頁。
- 13) 同書、225-226頁。
- 14) 同書、257頁。
- 15) 宮城道雄は、「音楽の世界的大勢と日本音楽の将来」の中で、「私どもの音楽に新日本音楽の名称がつけられて、今ではそれが世間一般の通り名になってしまったので、私は不本意ながら、それを黙認している形である。[中略] しかし、私は新という名のつくものは、どうしても永久的のものでないと思う。その後、時勢の進歩につれて、この種の試みに手をつける人が多くなって、何かこういう一種独特の団体でもあるかのように、世間から考えられているのは、私ばかりの迷惑ではないと思う」と書いている（『定本 宮城道雄全集 上巻』前掲書、241頁）。
- 16) 吉川英史、前掲書、260頁。
- 17) 吉田晴風「新日本音楽尺八講座(其一)」(『三曲』1927年2月号、51頁)。
- 18) 同書、52頁。
- 19) 同書、52-53頁。
- 20) 宮城道雄は「新しい日本音楽の立場から」(『三曲』1932年10月号、23頁)で、「三曲の如き音楽は最も能く洋楽の長所を掴むに都合がよく、又それが成功しつつある事は洋楽畑の人々も大いにこれを認めて同意見を持っている人が多い」と述べている。なお、旧仮名遣いは一部現代表記に改めた。以下の引用についても同様である。
- 21) 宮城道雄『定本 宮城道雄全集 上巻』前掲書、242-243頁。
- 22) 《ダフニスとクロエ》のことかと思われる。
- 23) 宮城道雄『定本 宮城道雄全集 上巻』前掲書、242頁。
- 24) 同書、244頁。
- 25) 同書、同頁。
- 26) 同書、245頁。
- 27) 福田蘭童「今年の私の尺八の進路」(『三曲』1932年2月号、21頁)。
- 28) その原因としては、外国人音楽家による演奏会の増加、レコードの普及などが挙げられるが、詳しくは拙著『ドビュッシーに魅せられた日本人』（昭和堂、2010年）を参照されたい。
- 29) 福田蘭童、前掲書、21頁。
- 30) 宮城道雄「作曲挿話―谷間の水車、落葉の踊、春の海―」(『三曲』1942年5月号、

4-5頁)。

- 31) 《落葉の踊》の楽譜については、京都女子大学非常勤講師の鈴木由喜子氏に大日本家庭音楽会発行の箏曲譜を五線譜に直していただいた。日本音楽は相対音高で記譜されるが、本稿では比較しやすいように、菅原明朗の《落葉の踊》の楽譜と同じ音の高さの楽譜を用いる。上から順に、箏、三味線、十七弦の楽譜で、「ス」は「スクイ撥」、「ウ」は「打ち」という奏法を示している。
- 32) ここでは、明石市立文化博物館所蔵の楽譜を用いた。レコード『宮城道雄大全集』(SJJ2150)の録音とは、異なる部分がある。
- 33) 長谷川一夫主演の東宝映画「藤十郎の恋」(1938年)において、演奏を宮城道雄が担当し、菅原明朗編曲の《落葉の踊》がクライマックスの場面で印象的に用いられている。
- 34) 菅原明朗、前掲書、214頁。
- 35) 同書、215-216頁。
- 36) 同書、220-221頁。
- 37) 同書、221-222頁。
- 38) 同書、222頁。
- 39) 同書、223・225・227・229頁。
- 40) 宮城道雄「邦楽は理解される一箏曲はあらゆる種類のものを包含する一」(『三曲』1939年7月号、12-13頁。)